

BEVEZETŐ ARNULF RAINER KIÁLLÍTÁSÁHOZ

Műcsarnok

Akik itt összejöttünk, valamennyien tudjuk, hogy Rainer a világ kiemelkedő kortárs művészeinek egyike. A progresszív magyar művészeti élet résztvevői körülbelül a hetvenes évek eleje óta figyelik munkásságát. Csopartos kiállításokon többször szerepelt már Budapesten is, és évek óta öt nagyon erős és megrendítő halottimaszk-átfestése látható a Ludwig Múzeumban. Legtöbbször mégis elsősorban reprodukciókról ismerik Rainer képeit, és sokak számára ez a meghatározó. Most ez a régóta esedékes, itthoni közegben rendezett önálló kiállítás ha viszonylag kicsi is, sokkal több, mint egy akármilyen bőséges szereplés akármilyen tematikus vagy nem tematikus kontextusban, akárhol a világban. Régi híveit és a fiatalokat egyaránt szinte kényszeríti a Rainer attitűdjébe való mélyebb betekintésre.

Rainer művészetének alaposabb megismerése ma éppoly aktuális, mint régen lett volna, ugyanis kezdetei óta nem csökkenő intenzitással a művészi munka lényegét fogalmazza meg a maga indulatos nyelvén. Tudva, hogy baráti körömben általában tisztelik Rainer munkáját, többeket megkérdeztem, mi az, amit kedvelnek benne. A válaszok: hosszú, konzekvens ellenzéki magatartás, a komor telítettség esztétikájának szeretete, mögöttes dolgok megérezése, a képek állandó javításának koncepcióján való elragadtatás. Többen – tévesen – úgy gondolták, hogy Rainer testbeszéde valahogy a Magyarországon már a hatvanas évek közepén ismert bécsi akcionizmushoz tartozik. Második kérdésemre, hogy vajon mit jelent Rainer átfestési gesztusa, változatosabb válaszokat kaptam: provokáció (például, amikor befestett arccal kiment az utcára), samanisztikus megsemmisítés, mániákus autodestrukció, ikonroncsolás, a rétegek közötti „Wahlverwandschaft”, erőviszony.

Az itt kitett katalógusban olvasható okos előszóhoz képest nem tudok újat mondani. Ebben az osztrák szürrealis-expresszív művészet történeti-társadalmi talajáról, Rainer

szellemi és szakmai elődeiről van szó. Főleg: nem tudok szebbet mondani Rainernek az egyes műcsoportokhoz írt, ugyancsak a katalógusban közölt és a falra is kitézőt kommentárjainál. Alkalmi közvetítőként most azonban kiemelnék egy-két dolgot, amire talán jól ráéreztem, és amit a gazdag Rainerirodalom igazolni látszott.

A háború után – némi késéssel Magyarországon is – a szürrealizmus és az expresszivitás világképe volt az, ami a korábbiakból folytatható volt, ami a művészeti megújulást, az új látást, az őszinteséget, sőt a művészet szüzességét elnyerhetővé tette. Rainer leírja, hogy 1948-ban elvitte a mappáját tele szürrealista rajzokkal Párizsba André Bretonnak, a szürrealizmus pápájának. Ahogy írja, csalódott a kiüresedett és már csak a múltból élő mozgalmárokból. Wieland Schmiedtől* tudom, aki a napokban Pesten járt, hogy Rainer akkor, ott találkozott Pollock és a Párizsban élő absztraktok, Riopelle, Wols, Michaux, Hartung képeivel. Ott jött rá, hogy a „szürrealista bestiáriumot”, a *tudatelőtti* állapotot kivetítő pszichikai automatizmuson túl van egy másik, mélyebb alkotómód, amely a *tudattalanból* transz és/vagy koncentráció útján hoz fel egyszerű érzéketeket. Ezek nem olyan alakzatok, amelyek a mindennapi világgal összekapcsolhatók, hanem fabulálásmentes, külön képi életet hoznak létre.

Pollock úgy intézte a festmények készülésének technikáját, hogy „bekerülhessen a képeibe”. Rainer egy idő után megtalálta azt a módot, ahogy egy másik világban elmerülhet, és felhozhatja onnan az azzal folytatott dialógus nyomait. Területe előbb a monochrom-informel sajátosan rajzos, szálkás módja lett, ekkor még teljesen tiszta, geometrikus, kisméretű aránytanulmányokat is festett, aztán a figurativitást elfedte az informel gesztusokkal, ezek voltak az első nagy átfestések. A semmivel került szembe, és ez megszabadította őt a festőgesztusok konvencióitól és akaratlagosságaitól. Nem állt ezzel egyedül Bécsben, a negyvenes-ötvenes évek osztrák

* Schmied osztrák származású művészettörténész, jelenleg a müncheni képzőművészeti akadémián professzor, a szürrealizmus szakértője. A háború utáni években Bécsben élt, a művészeti események tanúja volt.

festői között többen is voltak, akik az absztrakciónak ezt a szürrealizmushoz kapcsolódó expresszív útját járták: Hollegha, Mickl, Fruhmann. (Az irodalomban ekkor volt aktív a dadaizmusra visszatekintő írók Bécsi Csoportja.) Abban viszont egyedül állt, hogy a későbbiekben egyesítette a figurativitást és az absztrakciót a maga teremtette fotós ready-made-ek felhasználásával. Ezzel túl is lépett az ismert kategóriákon.

A szürrealizmus programja nemcsak a művészet műviségét tagadta, a tapasztalat totalitását hirdette, hanem a nagy, alkotó személyiség mitozsát is lebontotta: a művész legyen médiuma a mű létrejöttének. Rainer nem a Max Ernst-i játékos értelemben valósítja meg az indirekt festést. Kremsben nemrég megrendezett retrospektív kiállításának címe *abgrundtiefe perspektiefe*, kis humorral fűszerezett szótorzítás, csak komolyságában lefordítható: körülbelül így: *a szakadék perspektívája*.

Rainer harminc éve nem veszélytelen identifikációs, megismerő mélyrepüléseket folytat a saját lényé sötét szakadékaiba. Azt a másik világot kutatja, ami az álmokban, félelmekben, különböző létállapotokban minden emberben megjelenik, de amellyel bánni kevesen tudnak. Ezt keresi fel előbb az önmagáról készített ún. arcfintorokban és azokban a fotókban is, amelyek halotti maszkokról készültek, de ezeket firtatja a Krisztust ábrázoló ikonok reпрóiban is és Van Gogh, Rembrandt vagy Goya képmásaiban. Ezek az ő Vergiliusai, vezetői az átfestés által való behelyezkedés kalandjában.

Hogy valami vidámabbat is említsek: amikor a hetvenes évek vége felé egy festésre hajlandó csimpánz ecsetvonásait másolta mozdulatról mozdulatra (az erről készült dokumentumfilmet az osztrák tv bemutatta), akkor is a racionálison túli, a kontrollálatlan lehetőségekbe igyekezett behatolni.

Az átfestés mint önállósult plasztikai nyelv nem destrukció, hanem a tévedések kijavítása, a langyosságok intenzívvé tétele, a bőbeszédűség lefedése. Az itt látható művek nagy része portré-, illetve mozdulatátfestés. A pályaudvari fotóautomatával készült első, éjszakai önarcképeken is látható már, hogy a mimikai állapot nem kifelé fordul, nem előad valamit, hanem szinte csodálkozva, fájdalma-

san adja át magát egy másik, belső világ megélésének. Rainer különböző módokon készül fel ezekre a koncentrált állapotokra. Az ő fotói is tartalmaznak redundáns elemeket, melyek az intenzitás rovására mennek. Rainer a második, újraélt-rajzoló fázisban nemcsak felerősíti, de át is írja a fényképet. A lapokon való munkálkodást mindaddig folytatja, amíg a kép önmagában nem nyugszik, telítettségében csendessé, teljesen zárttá nem lesz. A különböző gesztusokban lényegében mindig ugyanarról van szó.

Maurer Dóra

VITA

A MÁSODIK LEGBOLDOGTALANABB MAGYAR KRITIKUS

Bán Zoltán András Hazai-kritikájához

Ez az Ady-féle törpézés, hát mit is mondjak. Ha az embernek olyan nagyon határozott sztenderdjei vannak a nagyság megítélésére, és hisz abban, hogy ezek helyesek, akkor minek annyira ágálni. Ha meg nem hisz, akkor vagy önmagát erősítgeti, és, ugyebár, mi másért erősítgetné, mint hogy satöbbi; vagy pedig (úgy) tudja, hogy a sztenderdek, puhán fogalmazva, igen különbözők tudnak lenni.

Bán Zoltán András (BZA) kritikája viszont rátesz még egy lapáttal a megvetésre, s ezáltal megsokszorozza mindazokat a dilemmákat, amelyeket felvet. „*Hazai Attila talán nem is érdemli meg, hogy ilyen nagyágyúval feleljünk neki*” – írja. Ugyan a nagy-nagy nagyság kifejezetten „a törpéket” fíkázza, de van, aki még ehhez is törpe... á, nem, ez már teológiai probléma lenne.

Bocsánatot kérek a közhelyért, de muszáj: az a homályos és bonyolult dolog, amit hanyag eleganciával „kultúránk”-nak szoktunk nevezni, egyre erőteljesebben és egyre gyorsabban változik, illetve egyre több párhuzamos – és gyakran egymással összeegyeztethetetlen –, nevezzük így, diszkurzust termel ki és újra. És egyre nyilvánvalóbb, hogy egyre